



**EL HECHIZO DE LA NARRACIÓN EN *THE POWERBOOK* (2000) Y
LIGHTHOUSEKEEPING (2004), DE JEANETTE WINTERSON**

**THE NARRATIVE FASCINATION IN THE POWERBOOK (2000) AND
LIGHTHOUSEKEEPING (2004), BY JEANETTE WINTERSON**

María Estrella ¹

Centro de Letras Hispanoamericanas (Celehis)

Universidad nacional de Mar del Plata

Argentina

mariaestrell@gmail.com

Resumen

Una de las claves de la poética de la escritora británica Jeanette Winterson (Manchester, 1959) es su concepción del lenguaje como un tesoro comunitario que permite al ser humano establecer lazos, salir de sí mismo para ir al encuentro del otro. Desde esta perspectiva, la literatura adquiere un cariz utópico. En este trabajo analizaremos las escenas de ficcionalización del acto de narrar y los rasgos de la figura del narrador en las novelas *The Powerbook* (2000) y *Lighthousekeeping* (2004), para observar el efecto de encantamiento, de fascinación, generado por quienes crean y comparten esas historias. Asimismo, veremos que su necesaria contrafigura es el lector/oyente, instaurado discursivamente gracias al uso constante de la segunda persona. Finalmente, nos detendremos en la necesidad de crear una relación de confianza entre el narrador y su(s) oyente(s) o lector(es): las historias demandan una clase particular de receptor, dispuesto a suspender sus juicios y dejarse guiar por el mundo maravilloso y extraño que proponen estas ficciones. A este respecto, nos resultarán fundamentales los aportes de estudiosos que, desde diferentes campos, han reflexionado acerca de estas cuestiones, como Mijail Bajtin (1998), Paul Ricoeur (2002, 2008), Michèle Petit (2015) o Arthur Frank (2010).

Palabras clave: Jeanette Winterson - Novela inglesa – Utopía – Narración - Recepción

Abstract

One of the keys to the poetics of the British writer Jeanette Winterson (Manchester, 1959) is her conception of language as a community treasure that allows human beings to establish bonds, to go beyond oneself to meet others. From this perspective, literature acquires a utopian aspect. In this paper we will analyze the fictionalization of the act of narration and the special features of the narrator in two of her novels, *The Powerbook* (2000) and *Lighthousekeeping* (2004), to observe the effect of enchantment, and fascination generated by those who create and share stories. Also, we will see that its necessary counter-figure is the reader / listener, established discursively thanks to the constant use of the second person. Finally, we will dwell on the need to create a relationship of trust between the narrator and his listener(s) or reader(s): the stories demand a particular kind of receiver, willing to suspend his judgments and let himself be guided by the storyteller in the wonderful and strange worlds depicted on these fictions. In this regard, the contributions of authors who, from different fields, have reflected on these issues, such as Mikhail Bakhtin (2008), Paul Ricoeur (2002, 2008), Michèle Petit (2015) or Arthur Frank (2010) will be fundamental to us.

Keywords: Jeanette Winterson - English novel – Utopia – Narration - Reception

Recepción: 19-07-2019

Aceptación: 24-10-19

INTRODUCCIÓN

Una de las claves de la poética de la escritora británica Jeanette Winterson es su concepción del lenguaje como un tesoro comunitario que permite al ser humano establecer lazos, salir de sí mismo para ir al encuentro del otro. Tanto en sus textos ensayísticos como ficcionales, la autora postula la necesidad casi biológica de narrar, de imaginar historias para compartir grupalmente, perspectiva fundada en una percepción del hombre en tanto “animal fabulador” (Eco, 1984, p.9). En el ensayo “Art Objects”, por ejemplo, Winterson reflexiona acerca de la verdad trascendente que ofrece el arte, sobre todo por su capacidad de restaurar la comunicación humana en un contexto caracterizado por la degradación de los vínculos, la soledad y la experiencia de la falta:

We know that the universe is infinite, expanding and strangely complete, that it lacks nothing we need, but in spite of that knowledge, the tragic paradigm of human life is lack, loss, finality, a primitive doomsaying that has not been repealed by technology or medical science. The arts stand in the way of this doomsaying. Art objects. The nouns become an active force not a collector's item. Art objects. (...) The message coloured through time is not lack, but abundance. Not silence but many voices. Art, all art, is the communication cord that cannot be snapped by indifference or disaster. Against the daily death it does not die. (Winterson, 1995, p.20)²

Dicha “communication cord” representa metafóricamente el poder de salvación que ella juzga propio del arte y, especialmente, de la literatura, en tanto el lenguaje se alza como un talismán contra el desastre y la indiferencia.

En este trabajo analizaremos las escenas de ficcionalización del acto de narrar y los rasgos de la figura del narrador en dos de sus novelas, *The Powerbook* (2000) y *Lighthousekeeping* (2004) y observaremos el efecto de encantamiento, de fascinación, que genera quien crea y comparte esas historias. Su necesaria contrafigura es el lector/oyente, instaurado discursivamente gracias al uso constante de la segunda persona.³ En este sentido, debemos tener en cuenta que el pronombre “you” en inglés refiere no solo a la segunda persona del singular sino también a la del plural, por lo que, con frecuencia, se genera un borramiento en la frontera que separa lo textual de lo extratextual: el “you” al que se dirige el narrador es un personaje dentro de la ficción, pero también nos interpela y nos incluye a nosotros, los lectores.

Finalmente, observaremos cómo se presenta en los textos la necesidad de crear una relación de confianza entre el narrador y su(s) oyente(s): las historias demandan una clase particular de receptor, dispuesto a suspender sus juicios y dejarse guiar por el mundo maravilloso y extraño que proponen estas ficciones.

***The Powerbook*: el narrador como “language costumier”**

The Powerbook plantea, tanto desde el título como desde su diseño formal, un vínculo con el mundo de la informática. Es interesante, en este punto, recuperar las reflexiones de la filósofa argentina Marta López Gil (1999) en torno a la problemática de la subjetividad en una era signada por la tecnología y la realidad virtual. En su ensayo *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer*, observa tempranamente cómo: “La práctica de las ventanas en las interfaces de la computadora nos confronta con un yo descentrado que actúa al mismo tiempo en distintos escenarios” (p.137). Con otras palabras, la narradora de *The Powerbook* también cuestiona su propia identidad, la línea lábil que separa la existencia “real” y las historias, la multiplicidad, partiendo igualmente de esa metáfora que es la “ventana”:

The one life we think we know is only the window that is open on the screen. (...) If we can close that window, on purpose or by chance, what we find behind is another view. (...) These lives of ours that press in on us must be heard. (Winterson, 2000, p. 119-120).⁴

En consecuencia, esta “novela” se apartará de las formas canónicas del relato para trazar un diseño rizomático propio de un hipertexto. Ya en el índice encontramos una sucesión de títulos diferenciados en dos series, distinguibles por el uso de las tipografías minúscula y mayúscula. El funcionamiento textual de estas series obedece a una distinción que, en un primer momento, parece clara: por una parte, en la primera serie nos encontramos con una voz en primera persona que se niega a definir su género y que, en diálogo virtual a través de su computadora con una segunda persona de sexo femenino, ofrece su habilidad como narrador/a para regalar “libertad por una noche” en forma de relato. Por otra, las narraciones de ese/a “autor/a virtual” conforman la segunda serie, caracterizada por una supuesta heterogeneidad y fragmentariedad, dado que cada uno de los subtítulos encabeza un relato aparentemente autónomo. En la mayor parte de ellos podemos observar una de las constantes en la poética de Winterson: la reescritura de obras y géneros canónicos de la literatura occidental.⁵

En cuanto a la cuestión del género del narrador, es interesante destacar que en diferentes pasajes se produce un juego con el ambiguo nombre “Ali”. En principio, así se llama la joven protagonista del primer cuento, quien a su vez se disfraza de hombre. No obstante, en el fragmento que sigue, la voz narradora también asumirá este nombre como una identidad virtual, cuando a través del mail se comunique con su lectora:⁶

You said, ‘Who are you?’
‘Call me Ali.’
‘Is that your real name?’
‘Real enough.’
‘Male or female?’

‘Does it matter?’

‘It’s a co-ordinate.’

‘This is a virtual world.’(Winterson, 2000, p.30)⁷

El intercambio de mensajes entre Ali y la mujer que ama nos recuerda un diálogo de carácter oral pero, en realidad, la conversación está mediada por la tecnología. De esta manera, la pantalla se transforma en intermediaria y ambos personajes adoptarán, como vimos, nombres de usuarios que les permitirán velar y modificar su identidad “real”. Por lo tanto, el mundo virtual de la informática se presenta en esta obra como analogía del mundo de la ficción, en el que frecuentemente se juega con esa inestabilidad de las identidades fluidas. Ginette Carpenter (2007) ha señalado cómo las características de estos nuevos medios determinan la concepción de la escritura y la lectura en *The Powerbook*:

The web offers new opportunities for the dissemination and reception of texts and the fragmentation and multi-layering of *PowerBook’s* narrative/s reflects the non-linear way in which we read hypertext. In addition, chat-rooms and email allow a degree of intimacy and feedback previously denied to the writer. (Carpenter, 2007, p.76)

El primer fragmento de la novela introducirá, entonces, la relación entre narrador y receptor y postulará desde el inicio el poder liberador de ese mundo inventado. Esto se observa en el requerimiento que hace Ali al destinatario, expresado en los verbos en modo imperativo. Para poder ingresar a esa realidad debe asumir un disfraz, abandonar los ropajes de su identidad:

Freedom for a night, you say. Just for one night the freedom to be somebody else. (...) You say you want to be transformed.

This is where the story starts. Here, in these long lines of laptop DNA. Here we take your chromosomes, twenty-three pairs, and alter your height, eyes, teeth, sex. This is an invented world. You can be free just for one night.

Undress.

Take off your clothes. Take off your body. Hang them up behind the door. Tonight we can go deeper than disguise. (Winterson, 2000, p.3-4)⁸

De esta manera, más allá de los disfraces cambiantes, cada correo enviado por el narrador es una variación de la historia de amor entre los miembros de este intercambio. A través de diferentes escenarios, con distintos nombres, encontraremos relatos de orfandad, excentricidad y búsqueda amorosa (constantes temáticas de la poética de Winterson).

Nos interesa detenernos en la respuesta, en la devolución de la receptora luego de leer el texto que ha solicitado. El diálogo expone en forma humorística el choque entre las expectativas del lector y la excentricidad de las historias:

‘That wasn’t my idea of romance’
 ‘Was it romance you wanted?’
 ‘Doesn’t everyone?’
 ‘Download *Romeo and Juliet*.’
 ‘Teenage sex.’
 ‘*Wuthering Heights*.’
 ‘The weather’s awful and I hate the clothes.’ (...)
 ‘*The Passion*.’
 ‘Never heard of it.’
 ‘Oh well ...’
 ‘Come on, this is your job. You say you write stories. Write me a story.’ (Winterson, 2000, p.29)⁹

La destinataria sostiene una tesis que emerge a menudo en la ficción de Winterson: todo lector busca una historia de amor porque todo ser humano ansía encontrarlo. En este intercambio se puede observar el juego con la semántica de la palabra “romance” en inglés, que es definida por el *Cambridge Academic Content Dictionary* (2019), por un lado, como “a close, usually short relationship of love between two people” y, por otro, en términos de géneros literarios, como “a story about love” o bien “a story of exciting events, especially one written or set in the past”. La discusión acerca de las grandes historias de amor en la literatura permite que se haga una revisión humorística de la tradición y hasta un guiño metaliterario: las recomendaciones de la narradora van desde uno de los nombres más significativos del canon universal, William Shakespeare, a la novela victoriana mediante la referencia a Emily Brontë, para terminar con la inclusión de una obra de la propia Winterson. Por su parte, las respuestas irónicas de la interlocutora desacralizan esas lecturas y se burlan de la referencia metaliteraria cuando afirma que “nunca escuchó” hablar de *The Passion* (Winterson, 1987). Finalmente, el diálogo culmina con una nueva petición, una frase que condensa la estructura de *The Powerbook*: “Write me a story”.

Más adelante, en el capítulo “Great and ruinous lovers”, la narradora recupera algunas de las parejas de amantes célebres de la cultura occidental, entre las que incluye una vez más a los protagonistas de *Romeo and Juliet* y de *Wuthering Heights*. Además, si hacemos un análisis detallado de este listado, observaremos que se trata de una selección muy ecléctica: la mitad de estas duplas pertenece a la tradición medieval (personajes tomados de los romances caballerescos tan recurrentes en la obra de Winterson como Lancelot y Guinevere o Tristán e Isolda; de la épica, como Sigfrido y Brunilda; de la *Commedia dantesca*, como Paolo y Francesca; de la historia, como Abelardo y Eloísa), al tiempo que aparecen también figuras asociadas al mundo del cine de Hollywood (Elizabeth Taylor y Richard Burton) y, finalmente, parejas famosas en el ámbito literario por haber transgredido los mandatos sociales en su elección sexual (Oscar y Bosie, Vita y Violet).¹⁰

De esta manera, las historias de amor elegidas trascienden los límites de la realidad o de la ficción, de la cultura popular o letrada, de la heterosexualidad o la homosexualidad, para focalizar la atención en el amor como la fuerza que mueve los relatos, como hilo conductor de todas las grandes narraciones, tal como se plasma en los textos que escribe la narradora de *The Powerbook*:

The stories we sit up late to hear are love stories. It seems that we cannot know enough about this riddle of our lives. We go back and back to the same scenes, the same words, trying to scrape out the meaning. Nothing could be more familiar than love. Nothing else eludes us so completely.

I do not know whether or not science will formulate its grand theory of the universe.¹¹ I know that it will not make it any easier to read the plain texts of our hearts. It is plain but it seems like a secret alphabet. (...) We work at night as alchemists, struggling to decipher the letters mirrored and reversed. We are people who trace with our finger a marvellous book, but when we turn to read it again the letters have vanished. Always the book must be rewritten. Sometimes a letter at a time is all we can do. (...) Merely human love does not satisfy us, though we settle for it. It is an encampment on the edge of the wilderness, and we light the fire and turn up the lamp, and tell stories until late at night of those great loves lost and won. (Winterson, 2000, p.89-90)¹²

Como vemos, se recupera esa escena primaria de oralidad alrededor del fuego, nocturna y todavía cercana a lo salvaje: inicio de la civilización que se asocia al mismo tiempo con la búsqueda del amor y del lenguaje, con el espacio de lo sagrado y de la narración. Desde esta perspectiva, la capacidad de contar, de oír, de leer, son determinantes del hombre en tanto especie. También Giorgio Agamben (2016), en un ensayo titulado justamente “El fuego y el relato”, reflexiona acerca de la relación entre la narración y una dimensión trascendente; relación que, desde su perspectiva, se ha ido perdiendo:

Lo que queda del misterio es la literatura y “eso puede ser suficiente”.¹³ El sentido de este “puede ser suficiente” no es, sin embargo, tan fácil de aprehender, y quizá el destino de la literatura depende precisamente de cómo se lo entiende. Porque si se lo entiende simplemente en el sentido de que la pérdida del fuego, del lugar y de la fórmula sea, en cierta forma, un progreso, y que el fruto de este progreso -la secularización- sea la liberación del relato de sus fuentes míticas y la constitución de la literatura -vuelta autónoma y adulta- en una esfera separada, la cultura, ese “puede ser suficiente” resulta verdaderamente enigmático. (...) ¿Es creíble que pueda satisfacernos un relato que no tiene ya ninguna relación con el fuego? (Agamben, 2016, p.12)

Si retomamos el análisis de la novela observaremos que, luego del diálogo entre la lectora y la narradora, en el que la primera reclama porque se han frustrado sus expectativas, la segunda decide acatar sus deseos y escribirle una historia a su medida, tal como sugiere el nombre que da a su oficio, “language costumier”, mediante el que equipara su labor de escritora con la de un sastre:

‘Let’s start. What colour hair do you want?’
 ‘Red. I’ve always wanted red hair.’ (...)
 ‘So what shall I wear?’
 ‘It’s up to you. Combat or Prada?’
 ‘How much can I spend on clothes?’
 ‘How about \$1000?’
 ‘My whole wardrobe or just one outfit?’
 ‘Are you doing this story on a budget?’
 ‘You’re the writer.’
 ‘It’s your story.’
 ‘What happened to the omniscient author?’
 ‘Gone interactive.’ (Winterson, 2000, p.31)¹⁴

En este pasaje vuelven a manifestarse las posibilidades de inventar la propia identidad como ficción, elegir otras vidas en potencia y dejarse escribir por otro. Esto nos remite a las reflexiones de Paul Ricoeur, quien asigna a la literatura una función en la construcción de la identidad, función ligada a posibilidad de narrar nuestra propia historia al tiempo que imaginamos otras vidas y “formas nuevas de estar en el mundo”. Según el filósofo francés, comprender un texto literario implica no solo dejarse guiar por la dinámica de la obra sino también entenderse a uno mismo y al mundo en una forma más completa y compleja a partir de esa experiencia del texto:

[...] el lector se comprende a sí mismo frente al texto, frente al mundo de la obra. Comprenderse frente a..., frente a un mundo, es todo lo contrario a proyectarse uno mismo, sus propias creencias y sus propios prejuicios; es más bien dejar que la obra y su mundo amplíen el horizonte de la comprensión que tengo de mí mismo. (Ricoeur, 2008, p.53)

Las historias narradas en *The Powerbook* instauran un espacio lúdico que nutre el sentimiento amoroso entre narradora y lectora y profundiza la representación liberadora de la sexualidad femenina, usual en las novelas de Winterson. El relato titulado “New Document”, que comenzará a narrarse luego de esta charla, en primera persona, desarrolla la historia de amor entre la narradora y una mujer casada a la que conoce en París. De esta manera, la estructura de la obra, constituida por las dos series de fragmentos (aquellos en primera persona que relatan el romance entre la narradora y su lectora; y aquellos enviados por Ali a través del mail), enfatiza el rol fundamental que cumple el receptor, tal como sostiene Christine Reynier:

Le livre [*The Powerbook*] est structuré comme un écran d’ordinateur où différents fichiers (...) apparaissent et le lecteur est libre de sélectionner dans cette menu les entrées qui l’intéressent. En outre, il est invité à entrer dans les différentes histoires, à y participer et à les transformer. Son rôle ne se limite pas à une influence sur l’ordre du récit; le lecteur peut aussi agir sur le contenu du récit. (Reynier, 2004, p.63)

Esta concepción de lector participante, activo, que se involucra y transforma el texto propuesto por la misma novela, permite que la crítica francesa concluya:

Au discours autoritaire, codifié et fermé, que stigmatisent les censeurs en tout genre, Jeanette Winterson substitue la feuilleté d'un discours ouvert et d'une interprétation ouverte. (...) L'auteur joue sur différents niveaux de sens et inscrit différents trajets de lecture dans son texte, ce qui laisse le lecteur libre de ses choix interprétatifs. (Reynier, 2004, p.64)

En esta misma línea, Carpenter afirma que Winterson demanda un lector dispuesto a mantener un vínculo emocional con el lenguaje y a aceptar significaciones múltiples en tanto sus textos son abiertos, inacabados. Su escritura, según esta crítica:

[...] insists upon recognition of these emotional components of reading; her novels demand that the reader is active and engaged. In Barthesian terms her work broadly conforms to the characteristic of the 'writerly' text (Barthes, 1975) in that the reader is not a passive recipient of the story but rather participates in the creation of meaning. The reader's relationship with the text shifts and fluctuates and thus interpretation remains open-ended. (Carpenter, 2007, p.70)

Finalmente, nos interesa advertir que en determinados momentos de *The Powerbook* se produce un desencuentro, una distancia entre ambos polos de ese fluir de relatos, de esa "communication cord"; y justamente en dichos pasajes podremos señalar con mayor claridad la dimensión emotiva de la relación autor/receptor que hemos mencionado. En este caso, la distancia se traduce en la imagen de la amante dolorida y paciente que espera una señal de la amada distante, quien actúa como la dama altiva de la poesía trovadoresca o de las novelas artúricas:

I logged on to the Net. There were no e-mails for me. You had run out on the story. Run out on me. Vanished.
I typed in your address. Nothing.
I set one of the search engines to find you. Nothing.
Here I am like a penitent in a confessional. I want to tell you how I feel, but there's nobody on the other side of the screen. (Winterson, 2000, p.73)¹⁵

Esta interpretación se verá refrendada cuando, al leer la siguiente narración, nos encontremos justamente con la historia de Lancelot y Guinevere, bajo el significativo título de "Search".

El vocablo pertenece a la serie de términos informáticos utilizados para denominar los relatos internos, pero también es la traducción de la palabra francesa "quête", que alude a la búsqueda esforzada que debe realizar el caballero protagonista del *roman* medieval. Así, el acto de escribir y el acto de amar se equiparan en tanto cada uno tiene sentido solo si existe un "otro", ya sea el lector o el ser amado.

Estos planteos nos conducen inexorablemente a las reflexiones de Bajtin (1998) en *Estética de la creación verbal*, en torno a la importancia del otro en la construcción de todo discurso: “Un signo importante (constitutivo) del enunciado es su *orientación* hacia alguien, su propiedad de estar *destinado*” (p.285). Así, la existencia del destinatario es la condición de posibilidad del lenguaje, cuya naturaleza misma es dialógica:

[...] el enunciado se construye desde el principio tomando en cuenta las posibles reacciones de respuesta para las cuales se construye el enunciado. El papel de los *otros*, como ya sabemos, es sumamente importante. Ya hemos dicho que estos otros, para los cuales mi pensamiento se vuelve tal por primera vez (y por lo mismo) no son oyentes pasivos sino los activos participantes de la comunicación discursiva. El hablante espera desde el principio su contestación y su comprensión activa. Todo el enunciado se construye en vista de la respuesta. (Bajtin, 1998, p.285)

Estas respuestas, que en *The Powerbook* asumen la forma de mensajes cibernéticos, van configurando ambas subjetividades y se transforman en relatos capaces de tenderse como una tabla de salvación no solo entre los personajes sino también lanzada hacia el lector.

***Lighthousekeeping*: “If you tell yourself like a story, it doesn’t seem so bad”**

A continuación, observaremos la recurrencia de los aspectos analizados en esta novela publicada en 2004, donde la relación narrador/narratario vuelve a adquirir un rol determinante. La protagonista de *Lighthousekeeping* es una niña llamada Silver que, al quedar huérfana, es conducida hasta el faro del Cabo de la Ira, donde queda al cuidado de Pew, el farero ciego. En este ámbito extraño nacerá un lazo entrañable entre ambos, que no por casualidad está franqueado por numerosos relatos. Desde el comienzo, cuando Silver enumera sus obligaciones como aprendiz de farera, incluye en el cronograma del día ciertos horarios fijos, como la lección de las 14 horas sobre la historia de los faros, pero también las narraciones que Pew le cuenta cada jornada, antes de ir a la cama: apasionantes aventuras de marineros y naufragios que remiten a la obra *Treasure Island* (1883), de Robert Louis Stevenson.

El personaje del farero es, según Susana Onega, la figura del “quintaessential” (2006, p.207), “archetypal storyteller” (2006, p.208), que cumple un rol de chamán o mediador entre dos mundos: “someone capable of shaping and giving overall significance to the anarchy and futility of particular phenomena by the use of myth” (2006, p.207). Su carácter mítico se expresa, según esta crítica, en su “agelessness” (Pew relata todas las historias como si él hubiera estado allí desde siempre) y en su desaparición y posterior reaparición, asociadas con el elemento del agua y con las estaciones. Onega destaca también su ceguera, que lo emparenta con un personaje creado por el poeta inglés prerromántico Thomas Chatterton (1752-1770): el monje medieval y bardo Thomas

Rowley, una falsificación literaria de este autor (Onega, 2006, p.208). Sin embargo, no debe olvidarse otro enlace fundamental con la tradición: la mítica figura de Homero, el aedo ciego, fundador de la literatura occidental, cuyo nombre se ha convertido en símbolo de la narración de historias. Por otra parte, podríamos relacionar a Pew con el personaje del "Ancient Mariner" de la Balada del poeta romántico Samuel Taylor Coleridge, ya que la cuestión de la visión se relaciona en ambos con el don de la palabra, tal como expresa el farero, consciente de su carácter de vate: "The gift of Second Sight, given to me the day I went blind" (Winterson, 2004, p.45).¹⁶

La figura de Pew como narrador se presenta, por un lado, en tanto maestro de Silver, capaz de iniciarla en una actividad sagrada; por otro, es solo un nodo en una red conformada por otros fareros y por los marineros, hombres de mar que van trazando un mapa ancestral con sus historias:

When they [the sailors] came past Tarbert Ness or Cape Wrath or Bell Rock, they never thought of such places as positions on the map, they knew them as stories. Every lighthouse has a story to it (...) In those days the seamen came ashore as often as they could, and when they put up at the inn, and they had eaten their chops and lit their pipes and passed the rum, they wanted a story, and it was always the lighthousekeeper who told it, while his Second or his wife stayed with the light. These stories went from man to man, generation to generation, hooped the sea-bound world and sailed back again, different decked maybe, but the same story. And when the lightkeeper had told his story, the sailors would tell their own, from other lights. A good keeper was one who knew more stories than the sailors. Sometimes there'd be a competition, and a salty dog would shout out "Lundy" or "Calf of Man" and you'd have to answer, "The Flying Dutchman" or "Twenty Bars of Gold". (Winterson, 2004, p.38)¹⁷

La escena original del relato en torno al fuego, esbozada por Winterson en diferentes textos, adquiere aquí la forma de narraciones compartidas junto a la chimenea de la taberna, otro espacio de reunión comunitaria, lúdico pero también seguro, un refugio contra las inclemencias del mundo exterior. Se trata siempre de "the same story" con variaciones, esa historia de amor para la que se buscan eternamente las palabras. El aprendizaje de Silver en el faro, entonces, no se reducirá a la manipulación de una lámpara, sino que se centrará en su capacidad para mantener viva la luz de los relatos y para crear sus propias narraciones:

Pew was serious and silent, his eyes like a faraway ship. 'I can teach you - yes, anybody - what the instruments are for, and the light will flash once every four seconds as it always does, but I must teach you how to keep the light. Do you know what that means?' I didn't. 'The stories. That's what you must learn. The ones I know and the ones I don't know.' 'How can I learn the ones you don't know?' 'Tell them yourself.' Then Pew began to say of all the sailors riding the waves who had sunk up to their necks in death and found one last air pocket, reciting the story like a prayer. (Winterson, 2004, p.38)¹⁸

El momento de la llegada de Silver al faro estará signado por la carencia: tanto afectiva, por la pérdida de su madre y su soledad radical en el mundo; como narrativa, por la ausencia de relatos que compensen esa falta de amor. Pese a su carácter brusco y a su sinceridad descarnada, Pew le brindará, a través de sus historias y sus cuidados, los elementos necesarios para sanar, crecer y conformar una identidad propia:

‘You know the Bible story of Samson.’

‘No I don’t.’

‘Then you’ve had no right education.’

‘Why can’t you just tell me the story without starting with another story?’

‘Because there’s no story that’s the start of itself, any more than a child comes into the world without parents.’

‘I had no father.’

‘You’ve no mother now neither.’

I started to cry and Pew heard me and was sorry for what he had said, because he touched my face and felt the tears.

‘That’s another story yet,’ he said, ‘and if you tell yourself like a story, it doesn’t seem so bad.’

‘Tell me a story and I won’t be lonely’. (Winterson, 2004, p.24)¹⁹

Estas palabras de Pew (“if you tell yourself like a story, it doesn’t seem so bad”) remiten claramente a la concepción de Winterson acerca del poder sanador y transformador de la ficción y atraviesan su obra desde la primera novela, *Oranges are not the only fruit* (1985), de evidentes tintes autobiográficos. La Biblia aparece como la fuente primaria de relatos, aspecto que se observa también en *The Passion* (1987) o *Gut Symmetries* (1997). Por otra parte, la cita culmina con las palabras de Silver que se transformarán en una especie de leitmotiv de la novela, “Tell me a story”, frase reiterada en diferentes diálogos a partir de un juego de variaciones.

Este procedimiento es análogo al recurso de la repetición incremental propio de los géneros orales como las baladas, el cual permite graduar una situación con una intensidad siempre creciente, al tiempo que genera un patrón rítmico (Montezanti, 1980, p.10). En el caso de *Lighthousekeeping*, el estribillo “Tell me a story” nos reenvía intertextualmente a “Write me a story”, pedido que, como vimos, aflora insistentemente en los mails de la narrataria en *The Powerbook*. La repetición se transforma, según Jennifer Gustar, en una constante en la obra de Winterson, no solo a partir de la existencia de estos “estribillos” en el marco de cada novela, sino también por ciertas expresiones o frases que se reiteran en diferentes textos, que esperan una lectura activa del receptor, capaz de reconocer las señales y unir los puntos:

This reiteration compulsion is so ubiquitous in Winterson that it provokes in the reader a desire to understand it. We are invited, by Winterson's recourse to repetition, to explore by means of 'certain lights' an undercurrent that recurs in her work. We are encouraged to use 'reading hands' to decipher the braille that is so heavily reworked as reiterations of desire in language. (Gustar, 2007, p.60)

En tanto reminiscencias de formas orales o escritas, estos ruegos transformados en estribillo traducen a un tiempo la necesidad humana de oír/leer relatos y también el vínculo afectivo que se genera a partir del acto de narrar, dos ejes de la poética de la autora. En su ensayo *Letting stories breathe: a socio-narratology*, Arthur Frank refrenda tal punto de vista al señalar:

Stories are crucial actors not only in the making of narrative selves but also in making life social. Stories connect people into collectivities, and they coordinate actions among people who share the expectation that life will unfold according to certain plots (Frank, 2010, p.15).

Desde el campo de la antropología, la francesa Michèle Petit también ha indagado acerca de la experiencia de la lectura y su función en la construcción de la identidad, así como en la incidencia de los diferentes espacios dedicados a esta actividad en la formación de los receptores. Esta autora define la transmisión cultural como una forma de presentación del mundo, como un intento de domesticarlo y hacerlo familiar: la interposición entre el sujeto y el espacio de narraciones, poesías, canciones, es una estrategia para que el individuo pueda habitarlo y construir su "morada interior" (Petit, 2015, p.23). La posibilidad de configurar una experiencia poética del espacio nos permite otorgarle un espesor simbólico, imaginario, legendario. Sin relatos, en cambio, sería indiferenciado, incomprensible. Por tanto, ella considera que la lectura (o, mejor dicho, la transmisión oral o escrita de estas historias) es una herramienta fundamental a la hora de construir un mundo habitable, humano: habilita un lugar donde moverse, inspira los relatos que cada uno hará de su propia vida, alimenta el pensamiento, forma lo que Petit denomina el "corazón inteligente" (Petit, 2015, p.27).

En *Lighthousekeeping*, esos breves diálogos entre Pew y Silver servirán también como espacios de reflexión metaliteraria y expondrán lineamientos que articulan la concepción de la literatura de Winterson.²⁰ Uno de estos aspectos es el tiempo, que se expresa como continuidad, fluidez, potencialidad sin fin:

Tell me a story, Pew.
What kind of story, child?
A story with a happy ending.
There's no such thing in all the world.
As a happy ending?
As an ending. (Winterson, 2004, p.48)²¹

Tell me a story, Pew.
What story, child?
One that begins again.
That's the story of life.
But is it the story of my life?
Only if you tell it. (Winterson, 2004, p.108)²²

Paradójicamente, la ausencia de un fin, de una llegada, no es causa de inquietud o desconsuelo, sino que se vive como ese “principio de esperanza” postulado por el filósofo alemán Ernst Bloch, vinculado a la utopía como aquello “todavía-no-llegado-a-ser” (Bloch, 2007, p.11). A su vez, estos múltiples caminos que se abren ante el sujeto serán los derroteros por los que nos lleva la ficción, gracias a la cual podemos dar una narrativa a nuestra vida. Así, tal como propone Paul Ricoeur, los textos exhiben mundos posibles que nos permiten conocernos a nosotros mismos:

Los textos hablan de mundos posibles y de maneras posibles de orientarse en esos mundos. [...] la interpretación es el proceso por el cual el descubrimiento de nuevos modos de ser -o, si se prefiere a Wittgenstein a Heidegger, nuevas “formas de vida”- da al sujeto una nueva capacidad de conocerse a sí mismo. (Ricoeur, 2008, p.52-53)

En otro de los diálogos entre Silver y el farero se hará referencia a dos aspectos que, como ya mencionamos, son centrales en el programa de escritura de Winterson: el amor como tema esencial de todo relato y la intertextualidad.

En este caso, se recuperan primordialmente los cuentos de hadas y las diferentes figuras que en ellos se ofrecen como arquetipos de la femineidad:

Tell me the story, Pew.
What story, child?
The story of Babel Dark's secret.
It was a woman. (...) There's always a woman somewhere, child; a princess, a witch, a stepmother, a mermaid, a fairy godmother, or one as wicked as she is beautiful, or as beautiful as she is good.
Is that the complete list?
Then there is the woman you love.
Who's she?
That's another story. (Winterson, 2004, p.72)²³

A su vez, este diálogo se conectará con una segunda serie de intercambios constituida por los relatos que dan cuenta de la historia de amor vivida y narrada por Silver. No obstante, para poder acceder a su propia voz, la niña se someterá a un proceso de formación regido por el método de enseñanza de Pew: a partir de la experiencia de la navegación y del hallazgo de diferentes objetos en el mar, ella debe crear sus propias historias.

I rowed my blue boat out to sea and collected stories like driftwood. Whenever I found something - a crate, a gull, a message in a bottle, a shark bloated belly-up, pecked and pitted, a pair of trousers, a box of tinned sardines, Pew asked me the story, and I had to find it, or invent it, as we sat through the sea-smashed nights of winter storms. A crate! Raft for a pygmy sailing to America. A gull! A princess trapped in the body of a bird. A message in a bottle. My future. A pair of trousers. Belonging to my father. Tinned sardines. We ate those. Shark. And inside it, dull with blood, a gold coin. Omen of the unexpected. The buried treasure is always there. When Pew sent me to bed, he gave me a match to light my candle. In the tiny oval of the match flame, he asked me to tell him what I saw (...) and as the match burned down, the story would burn out over my fingers and disappear. They were never finished, these stories, always beginning again. (Winterson, 2004, p.90)²⁴

En el método de Pew cobra relieve la imaginación, por supuesto, pero también el azar, que se vincula con el agua y su carácter fluido (en este caso, a partir de la comparación de las historias con “driftwood” o madera a la deriva).²⁵ Además, es importante observar que los relatos creados por Silver se encuentran ligados a la aventura, a lo maravilloso y a su propia biografía.

Al promediar la novela, luego de que ambos abandonen el faro y Pew desaparezca, Silver cambiará de rol pues ya es capaz de asumir su propia voz y convertirse en la narradora de las historias. En esta segunda serie de diálogos, ella es interpelada por una segunda persona, cuyo nombre desconocemos, pero que nuevamente representará a la mujer amada:

Tell me a story, Silver.

What story?

The story of what happened next.

That depends.

On what?

On how I tell it. (Winterson, 2004, p.128)²⁶

Aquí podemos observar cómo la protagonista ya es consciente de la energía transformadora de la narración y de su propio poder como creadora de ficciones: el futuro depende de cómo ella decida contarlo. La historia de amor entre ambas será una vez más la temática abordada, a pedido de la receptora de los relatos:

Tell me a story, Silver.

What story?

The story of how we met. (Winterson, 2004, p.188)²⁷

Tell me a story, Silver.

What story?

This one. (Winterson, 2004, p.224)²⁸

Finalmente, luego de su misteriosa desaparición, se produce el regreso del farero Pew y el reencuentro con Silver, ya adulta e independiente. La reunión evidencia el carácter indestructible, indisoluble de su lazo, fundado tanto en el afecto como en las narraciones. Aunque la joven sea capaz de crear sus propias historias, conserva la fascinación por la palabra del otro, el placer de ser oyente, el anhelo por recuperar los recuerdos de la infancia en forma de ficción. De la misma manera, Pew podrá ahora ubicarse en el lugar del otro, del receptor; y Silver demostrará que ha conquistado su propia voz, vinculada expresamente con el amor:

We talked all night, as though we had never gone away, as though that broken day had been hinged onto this one, and the two folded together, back to back, Pew and Silver, then and now.

‘Tell me a story,’ said Pew.

‘A book, a bird, an island, a hut, a small bed, a badger, a beginning ...’

‘And did you tell that person what I told you?’ said Pew.

‘When you love someone you should say it.’

‘That’s right, child.’

‘I did what you told me.’ (Winterson, 2004, p.228)²⁹

Estos diálogos entre Pew y Silver, y más tarde entre Silver y su interlocutora, son examinados por Onega a partir de las dos series que conforman la estructura de la novela, es decir, los capítulos en que la protagonista refiere su propia historia y las narraciones intercaladas:

The interpolation of these ten dialogues and the fact that they can be arranged in two sets of five mirroring each other may be said to reflect at the narrative level the double-loop structure of Silver’s individuation process and her transmutation from treasure-child into visionary storyteller. (Onega, 2006, p. 211)

En este sentido, podemos remarcar la recurrencia de lo que Reynolds y Noakes denominan “double-strand technique”, es decir, la inclusión de (al menos) dos líneas narrativas que se entrecruzan en la construcción de un relato siempre fragmentado (Reynolds y Noakes, 2002, p.15). En *The Powerbook*, se trataba de la división en la serie de intercambios virtuales entre Ali y su receptora y la serie de las historias; mientras que en otras novelas de Winterson, como *The Passion* y *Sexing the cherry*, el relato alterna entre dos voces narradoras, que a su vez incluyen otras historias.

CONCLUSIONES

Jeanette Winterson insiste en múltiples oportunidades sobre la necesidad antropológica de narrar y de escuchar, sobre el poder catártico y transformador de la palabra que nos ha llevado históricamente a asignar un lugar en nuestra cultura a esos espacios de

intercambio de relatos (más o menos privilegiados según la época). Además, advierte que las condiciones de posibilidad de las historias están dadas por la capacidad del autor y del receptor para entender y aceptar ese poder; y para oír aquello que comienza a resonar cuando se acalla el “daily noise”. Se establece una contraposición entre el discurso cotidiano, banal; y la palabra sagrada, profética, del arte, capaz de arrancarle sentido al silencio. A la magia de ese momento se alude hacia el final de *Lighthousekeeping*, cuando Silver ha pasado la noche con la mujer amada y amanece contemplándola; y se entrelazan una vez más el cuerpo, el amor, el tesoro, el lenguaje y la narración: “These moments that are talismans and treasure. Cumulative deposits - our fossil record - and the beginnings of what happens next. They are the beginning of a story, and the story we will always tell” (Winterson, 2004, p.210).³⁰

A este respecto, hemos visto que sus planteos coinciden con los aportes de la socio-narratología, especialmente los de Arthur Frank (2010), quien subraya que ser humano y habitar en sociedad demanda la competencia de contar y comprender historias. Su argumentación se funda en la capacidad de los relatos de “animar” la vida humana, en forma análoga al aliento de la divinidad, lo que otorga a la narración una función vital. Por tanto, las narraciones otorgan un propósito, construyen relaciones entre los individuos y afectan lo que podemos concebir como real, como posible, como valioso. En esta misma línea, también hemos destacado las reflexiones de Paul Ricoeur (2008) acerca de la potencialidad asociada a las múltiples posibilidades que se plasman en la ficción, la cual se transforma, desde esta perspectiva, en una herramienta para dar sentido a la narrativa de la vida.

En conclusión, hemos observado cómo en estas novelas se representa la convicción de que el sujeto funda su identidad en las ficciones y aprende a vincularse con el otro mediante el lenguaje compartido. La escritura se liga al deseo, a la posibilidad de llevar a cabo lo que está en potencia, a la capacidad de entender el pasado y, al mismo tiempo, de construir una utopía. Asimismo, la disposición de ser fascinados por la palabra es, para la autora británica, parte de nuestra naturaleza, tal como afirma en el ensayo “A gift of wings”: “human beings are still not sophisticated enough or technological enough or dead enough yet to resist the lure of a good story, we can be taken in by someone who offers truth with a wink and says ‘I’m telling you stories. Trust me’” (Winterson, 1995, p.71).³¹ Esa “verdad con un guiño” será entonces la característica singular de la ficción, que invita a dejarnos seducir por un embaucador, a caer voluntariamente en la trampa para acceder a una verdad diferente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2016). *El fuego y el relato*. Madrid, España: Sexto piso.
- Bajtín, M. (1998). *Estética de la creación verbal* (trad. Bubnova, T). México: Siglo XXI.
- Bloch, E. (2007). *El principio esperanza*. Madrid, España: Trotta.
- Cambridge Academic Content Dictionary (2019). Recuperado de <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/>
- Carpenter, G. (2007). Reading and the reader. En S. Andermahr (2007). *Jeanette Winterson. A contemporary critical guide* (pp. 69-81). New York, EE.UU: Continuum.
- Eco, U. (1984). Apostillas a "El nombre de la rosa", *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, 9, 5-32.
- Frank, A. (2010). *Letting stories breathe: a socio-narratology*. Chicago, EE.UU: The University of Chicago Press.
- Grimal, P. (1989). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, EE.UU: Paidós.
- Gustar, J. (2007). Language and the Limits of Desire. En S. Andermahr (2007). *Jeanette Winterson. A contemporary critical guide* (pp. 55-68). New York, EE.UU: Continuum.
- López Gil, M. (1999). *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Montezanti, M. (1980). "Prólogo" en Montezanti, M. (comp). *Baladas inglesas y escocesas*. La Plata, Argentina: Mako, 9-14.
- Onega, S. (2006). *Jeanette Winterson*. Manchester: University Press.
- Petit, M. (2015). *Leer el mundo. Experiencias actuales de transmisión cultural*. Buenos Aires, Argentina: FCE.
- Reynier, C. (2004). *Jeanette Winterson. Le miracle ordinaire*. Bordeaux, Francia: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Reynolds, M. & Noakes, J. (2002). *Jeanette Winterson, the essential guide. Oranges are not the only fruit, The passion, Sexing the cherry, The Powerbook*. London, England: Vintage.
- Ricoeur, P. (2002). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México: FCE.
- Ricoeur, P. (2008). *Hermenéutica y Acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Stevenson, R. (1983). *Treasure Island*. Reino Unido: Bromera

- Swiderski, L. (2012). *Pessoa y Antonio Machado: autores en tensión. Los autoremas como enlaces entre literatura y sociedad*. Mar del Plata, Argentina: Eudem.
- Winterson, J. (1985). *Oranges are not the only fruit*. New York, USA: Pandora Press.
- Winterson, J. (1987). *The Passion*. New York, USA: Vintage.
- Winterson, J. (1989). *Sexing the cherry*. New York, USA: Grove Press.
- Winterson, J. (1995). *Art objects. Essays on ecstasy and effrontery*. New York, USA: Vintage.
- Winterson, J. (1997). *Gut Symmetries*. New York, USA: Vintage.
- Winterson, J. (1998). "Gut Symmetries". Recuperado de <http://www.jeanettewinterson.com/book/gut-symmetries/EN>
- Winterson, J. (2000). *The Powerbook*. New York, USA: Vintage. Edición en español: Winterson, J. (2004b). *El Powerbook*. (Trad. Angels Gimeno-Balonwu). Barcelona, España: Edhasa.
- Winterson, J. (2004). *Lighthousekeeping*. New York, USA: Harcourt. Edición en español: Winterson, J. (2005). *La niña del faro*. (Trad. Alejandro Palomas). Barcelona, España: Lumen.

¹ María Estrella (Mar del Plata, 1981) es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP). Se desempeña como docente en las asignaturas Literatura y Cultura Europeas I y Literatura y Cultura Europeas II en dicha institución y en el nivel secundario. Es miembro del grupo de investigación "Literaturas Europeas Comparadas" dirigido por la Dra. Liliana Swiderski y radicado en el CELEHIS. Ha escrito diversos capítulos en volúmenes colectivos y artículos en revistas especializadas y ha participado como expositora en numerosos Congresos Nacionales e Internacionales dedicados a literaturas comparadas, literatura italiana, literatura francesa, etc.

² "Sabemos que el universo es infinito, expansivo y extrañamente completo, que no le falta nada que necesitamos, pero a pesar de ese saber, el paradigma trágico de la vida humana es la falta, la pérdida, la finitud, un mal augurio primitivo que no ha sido revocado por la tecnología o la ciencia médica. El arte se interpone ante ese vaticinio. El arte objeta. Los sustantivos se transforman en una fuerza activa, no en objetos de coleccionista. El arte objeta. (...) El mensaje pintado a través de los tiempos no es la falta sino la abundancia. No es silencio sino múltiples voces. El arte, todo arte, es una cuerda de comunicación que no puede ser quebrada por la indiferencia o el desastre. Frente a la muerte cotidiana, él no muere" (La traducción es nuestra).

³ A este respecto, Liliana Swiderski destaca que “el diseño de una figura de lector específica refluje sobre el estatuto de autor propuesto” (2012, p.38), por lo que las “imágenes y contraimágenes de lector” permiten estudiar la configuración de una determinada posición de autor y dar cuenta de una orientación estética.

⁴ “La vida que creemos conocer solo es la ventana que está abierta en la pantalla. [...] Si cerramos esa ventana, a propósito o por casualidad, lo que encontramos detrás es otra imagen [...] Estas vidas nuestras que nos presionan deben escucharse” (Winterson, 2004b, p.122).

⁵ En *The Powerbook* se presentan, por ejemplo, nuevas versiones de las historias de Lancelot, caballero del legendario Rey Arturo; de Orlando, protagonista del poema *Orlando furioso* (1516) de Ludovico Ariosto; y de los amantes Paolo y Francesca, inmortalizados por Dante en el Canto V del Infierno de la *Commedia*, además de una aventura que fusiona la tradición oriental con los piratas, al estilo de la novela bizantina.

⁶ A pesar de no hacer explícitos su género ni su nombre real, el/la narrador/a principal abre un juego de identificaciones con la figura autoral de Jeanette Winterson: además de dedicarse a la escritura y mantener relaciones con mujeres (casadas), se refiere a su residencia en una casa del barrio londinense de Spitalfields sobre una tienda llamada “Verde’s”, casa que la autora británica nombra en entrevistas y textos periodísticos y frente a la cual ha sido fotografiada.

⁷ “Tú dijiste:

- ¿Quién eres?
- Llámame Alí.
- ¿Es ese tu verdadero nombre?
- Lo bastante verdadero.
- ¿Hombre o mujer?
- ¿Acaso importa?
- Es una coordenada.
- Este es un mundo virtual” (Winterson, 2004b, p.36).

⁸ “Libertad por una noche, dices tú. Sólo por una noche la libertad de ser otra persona. () Dices que quieres que te transformen.

Aquí es donde comienza la historia. Aquí, en estas largas líneas de ADN de portátil. Aquí tomamos tus cromosomas, veintitrés pares, y te cambiamos la estatura, los ojos, los dientes, el sexo. Este es un mundo inventado. Aquí puedes ser libre por una noche.

Desvístete. Quitate la ropa. Quitate el cuerpo. Cuélgalos detrás de la puerta. Esta noche podemos ir más allá del disfraz” (Winterson, 2004b, p.10).

⁹ “- Esa no era mi idea de una historia de amor.

- ¿Era una historia de amor lo que querías?
- ¿No es lo que quiere todo el mundo?
- Bájate *Romeo y Julieta*.
- Sexo para adolescentes.
- *Cumbres borrascosas*.
- Hace un tiempo horrible y odio el vestuario. (...)
- *La pasión*.
- No me suena de nada.
- Qué le vamos a hacer
- Vamos, ese es tu trabajo. Dices que escribes historias. Escríbeme una historia” (Winterson, 2004b, p.35).

¹⁰ Estas personalidades son mencionadas por sus nombres de pila o apodos, pero reenvían claramente a Oscar Wilde y su amante, Lord Alfred "Bosie" Douglas, y a las escritoras inglesas Vita Sackville-West y Violet Trefusis, quienes mantuvieron una resonante y conflictiva relación en las primeras décadas del siglo XX.

¹¹ Hacemos notar que, en 1997, Winterson había publicado la novela *Gut Symmetries*, en la cual aborda una historia de amor utilizando como intertexto problemas de la física cuántica y del origen del universo. El título alude a esta "gran teoría del universo" a la que hace referencia en el fragmento que citamos de *The Powerbook*, tal como la autora explica en su página web: "It's a play on words. GUT stands for Grand Unified Theory – the theory of everything science wants to discover – and it's gut as in gut instinct, the feelings that lead us on much more than we like to admit. Symmetries, well, it's the search for a perfect parallel universe, the one just like ours but without the problems. I suppose that's what we look for when we fall in love..." (Winterson, 1998). Una vez más, las obras de Winterson dialogan entre sí al tiempo que cada publicación podría ser entendida como un nuevo intento en esa búsqueda alquímica del alfabeto del amor.

¹² "Las historias que nos quedamos a escuchar hasta altas horas de la noche son historias de amor. Parece que nunca sepamos lo bastante sobre este misterio de nuestras vidas. Volvemos una y otra vez a las mismas escenas, a las mismas palabras, tratando de arrancarles el significado. Nada puede sernos más familiar que el amor. Nada se nos escapa de una forma tan absoluta.

No sé si la ciencia formulará o no su gran teoría del universo. Lo que sé es que esta no facilitará en lo más mínimo la lectura del sencillo texto de nuestros corazones. Es sencillo, pero parece un alfabeto secreto () Trabajamos por la noche como los alquimistas, esforzándonos en descifrar las letras reflejadas y a la inversa. Somos capaces de seguir con el dedo las líneas de un libro maravilloso, pero cuando queremos volver a leerlo, las letras se han desvanecido. El libro debe reescribirse cada vez. A veces, letra por letra, es todo lo que podemos hacer. () El amor puramente humano no nos satisface, aunque nos conformamos con él. Es un campamento al borde de la jungla, y prendemos fuego y encendemos la lámpara, y contamos historias que hablan de esos grandes amores ganados y perdidos hasta la madrugada" (Winterson, 2004b, p.94-95).

¹³ Esta cita recuperada por Agamben pertenece al filólogo e historiador israelí Gershom Scholem.

¹⁴ "-Comencemos. ¿De qué color quieres el pelo?

-Rojo. Siempre he querido ser pelirroja. (...)

-¿Qué crees que debería llevar?

-Tú decides. ¿Estilo militar o Prada?

-¿Cuánto puedo gastarme en vestuario?

-¿Qué te parecen unos miles de dólares?

- ¿En todo el guardarropa o sólo en un conjunto?

-¿Estás escribiendo esta historia bajo presupuesto?

- Eres tú quien escribe.

-Es tu historia.

-¿Qué ha pasado con el narrador omnisciente?

- Se ha vuelto interactivo" (Winterson, 2004b, p.37)

¹⁵ "Me conecté a la Red. No tenía ningún correo. Habías abandonado la historia. Me habías abandonado. Habías desaparecido.

Teclée tu dirección. Nada.

Le ordené a uno de los buscadores que te encontrase. Nada.

Aquí estoy, como un penitente en el confesionario. Quiero contarte cómo me siento, pero al otro lado de la pantalla no hay nadie" (Winterson, 2004b, p.77).

¹⁶ Recordemos que en *The Rime of the Ancient Mariner* el joven invitado a la boda es subyugado por el poder del relato cuando el Viejo Marinero, de una forma casi sobrenatural, lo obliga a oír su historia. Así, el muchacho es interpelado por una fuerza que domina su voluntad y no podrá permanecer incólume una vez que se deje inundar por la palabra poética. Es posible pensar también los nexos del farero Pew con la figura mítica del adivino Tiresias, quien es castigado por Hera condenándolo a la ceguera por revelar los secretos del placer femenino. No obstante, Zeus le otorga a modo de compensación “el don de la profecía y el privilegio de una larga vida (siete generaciones humanas)” (Grimal, 1989, p.518). En este sentido, Tiresias comparte con Pew la visión excepcional y la edad hiperbólica, pero no su talento para la narración.

¹⁷ “Cuando [los marineros] pasaban por Tarbert Ness, por el Cabo de la Ira o por Bell Rock, jamás pensaban esos lugares como puntos del mapa. Los conocían como historias. Cada faro tiene su propia historia (...). En aquellos tiempos, los marinos venían a la costa siempre que podían, y cuando iban a la posada, después de haber dado cuenta de las costillas y encendido la pipa y de haberse pasado la botella de ron, querían oír una historia, y era siempre el farero quien se la contaba mientras su ayudante o su esposa quedaban a cargo de la linterna. Estas historias pasaban de hombre a hombre, de generación en generación, recorrían los mares para volver de nuevo, quizás adornadas, pero las mismas al fin y al cabo. Cuando el farero terminaba de contar su historia, los marineros contaban las suyas, historias de otros faros. Un buen farero era aquel que sabía más historias que los marineros. A veces se celebraba alguna competición y si un lobo de mar gritaba ‘Lundy’ o ‘Calf of Man’ había que responder ‘El holandés errante’ o ‘Veinte lingotes de oro’”(Winterson, 2005, p.43).

¹⁸ “Pew se quedó serio y callado, con los ojos como un barco lejano.

-Puedo enseñarte (sí, a cualquiera) para qué sirven los instrumentos, y la luz destellará cada cuatro segundos como lo ha hecho siempre, pero tengo que enseñarte a mantener viva la luz. ¿Entiendes lo que eso quiere decir?

No, no lo entendía.

-Las historias. Eso es lo que tienes que aprender. Las que yo sé y las que no sé.

-¿Cómo puedo aprender las que no sabes?

-Cuéntalas tú misma.

Luego Pew empezó a hablarme de todos los marineros que, a merced de las olas y hundidos hasta el cuello en la muerte, habían encontrado una última bocanada de aire para recitar la historia como si de una oración se tratara” (Winterson, 2005, p.43).

¹⁹ “- Ya conoces la historia de Sansón que aparece en la Biblia.

-No, no la conozco.

-Eso es debido a que no has recibido una buena educación.

-¿Por qué no puedes simplemente contarme una historia sin tener que empezar por otra historia?

-Porque no hay ninguna historia que empiece en sí misma, del mismo modo que no hay niño que venga al mundo sin padres.

-Yo no tuve padre.

-Ahora tampoco tienes madre.

Me eché a llorar y Pew me oyó y sintió haberme hablado así, porque me tocó la cara y palpó mis lágrimas.

-Eso es otra historia- dijo-, y si aprendes a contarte a ti misma como si fueras una historia no te parecerá tan terrible.

-Cuéntame una historia y no me sentiré sola” (Winterson, 2005, p.33).

²⁰ A continuación analizaremos algunas de las apariciones de ese “estribillo” para dar cuenta del efecto de lectura que genera el juego de diferencia y repetición. Es por ello que incluiremos un número importante de citas “similares” que pretenden exhibir sus resultados rítmicos y de significación.

- ²¹ “Cuéntame un cuento, Pew
¿Qué clase de cuento, pequeña?
Uno con final feliz.
En el mundo eso no existe.
¿Un final feliz?
No, un final” (Winterson, 2005, p.51).
- ²² “Cuéntame una historia, Pew.
¿Cuál, pequeña?
Una que vuelva a empezar.
Esa es la historia de una vida.
Pero, ¿es la historia de mi vida?
Solo si la cuentas” (Winterson, 2005, p.101).
- ²³ “Cuéntame la historia, Pew.
¿Qué historia, pequeña?
La historia del oscuro secreto de Babel.
Era una mujer. () Siempre hay alguna mujer en alguna parte, pequeña; una princesa, una bruja, una madrastra, una sirena, un hada madrina, o una tan malvada como hermosa, o tan hermosa como buena.
¿Es esa la lista completa?
Está también la mujer a la que amas.
¿Quién es?
Esa es otra historia.” (Winterson, 2005, p.71)
- ²⁴ “Remaba mar adentro en mi barco azul y recogía historias como quien recoge madera que flota. Siempre encontraba algo: un cajón, una gaviota, un mensaje en una botella, un tiburón hinchado panza arriba, picoteado y agujereado, unos pantalones, una lata de sardinas en conserva. Pew me preguntaba por la historia, y yo tenía que descubrirla o inventarla, cuando nos sentábamos en las noches azotadas por el mar de las tormentas de invierno. ¡Un cajón! Una balsa para un pigmeo rumbo a América. ¡Una gaviota! Una princesa atrapada en el cuerpo de un pájaro. Un mensaje en la botella. Mi futuro. Unos pantalones. Propiedad de mi padre. Sardinas en conserva. Esas nos las comíamos. Tiburón. Y dentro, oscurecida por la sangre, una moneda de oro. Presagio de lo inesperado. El tesoro enterrado está siempre ahí. Cuando Pew me mandaba a la cama, me daba una cerilla con la que prender mi vela. En el diminuto óvalo de la llama de la cerilla, me pedía que le dijera lo que veía () a medida que el fósforo se consumía, la historia se extinguía sobre mis dedos hasta desaparecer. Esas historias no tenían nunca fin, siempre empezaban de nuevo” (Winterson, 2005, p.87).
- ²⁵ En *The Powerbook*, Ali, la voz narradora, también reflexiona acerca de la naturaleza de las aguas del río Támesis, que funcionan como una conexión con la historia y con el tiempo: “This is a dirty river. Centuries have been pumped into it. This is the past pumped through time and taken out to sea. Mammoths used to drink from the shallow sandbanks. This is a Roman river, an Elizabethan river. This is the route to the Millennium Dome. I dipped my hands in the water. Liquid time” (Winterson, 2000, p.288). “Este es un río sucio. En él han bombeado siglos. Este es el pasado bombeado a través del tiempo y llevado hasta la mar. Los mamuts solían beber en los bancos de arena poco profundos. Este es un río romano, un río isabelino. Este es el camino hasta la Cúpula del Milenio” (Winterson, 2004b, p.281)].
- ²⁶ “Cuéntame una historia, Silver.
¿Qué historia?
La de lo que ocurrió después.
Eso depende.
¿De qué?
De cómo la cuente” (Winterson, 2005, p.117)

²⁷ “Cuéntame una historia, Silver.

¿Qué historia?

La de cómo nos conocimos” (Winterson, 2005, p.167).

²⁸ “Cuéntame una historia, Pew.

¿Qué historia

Esta” (Winterson, 2005, p.194).

²⁹ “Hablamos durante toda la noche, como si jamás nos hubiéramos ido, como si aquel día roto hubiera quedado engoznado a este y ambos se hubieran plegado hasta quedar juntos, espalda con espalda, Pew y Silver, entonces y ahora.

- cuéntame una historia- dijo Pew.

- Un libro, un pájaro, una isla, una cabaña, una cama pequeña, un tejón, un principio

- ¿Y le dijiste a esa persona lo que yo te dije?- preguntó Pew.

- Cuando quieres a alguien deberías decirlo.

- Eso es, pequeña.

- Hice lo que me dijiste” (Winterson, 2005, p.197).

³⁰ “Estos momentos que son talismanes y tesoro. Depósitos acumulativos (nuestro testimonio fósil) y los comienzos de lo que ocurre a continuación. Son el principio de una historia. Nunca dejaremos de contarla” (Winterson, 2005, p.186).

³¹ “Los seres humanos no somos aún tan sofisticados o tan tecnológicos o tan inertes como para resistir la tentación de una buena historia, podemos ser fascinados por alguien que nos ofrece una verdad con un guiño y nos dice “Os estoy contando historias. Creédme”” (Winterson, 1995, p.71) (La traducción es nuestra).